Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

декабрь 22 суббота 1934 г.

КИНО

Цена 20 коп. 59 (651)

Выходит раз в шесть дней

ОРГАН ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНО-ФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ ПРИ СНК СССР И ЦК КИНО-ФОТОРАБОТНИКОВ

Приемная КИНО

Дружеский шарж худ. КУКРЫНИКСЫ

реж. Г. КОЗИНЦЕВ

реж. Л. ТРАУБЕРГ

ЗА БОЛЬШОЕ СЦЕНАРНОЕ ИСКУССТВО

1934 г. — год пятнадцатилетия советской кинематографии — может быть охарактеризован, как начало под'ема советской кинематографии. Это прежде всего сказалось в масштабности тем, выпускаемых и запущенных в этом году в производство художественных кинофильм. Взять для примера только такие фильмы, как «Чапаев», «Крестьяне», «Юность Максима», «Заключенные», «Частная жизнь Петра Виноградова», «Пышка», «Три песни о Ленине» и ряд других, и станет понятным, какой идейно-творческий диапазон был дан в этом году в постановке наших художественных фильмов.

Казалось бы, что этому мощному росту художественной кинематографии должен был соответствовать рост качества сценарных работ, должны были рождаться большие темы, создаваться большие произведения кинодраматургии. А между тем, обозревая портфель новых только что законченных сценариев и знакомясь с еще незаконченными, невольно приходишь к выводу, что среди них нет произведений, не только перекрывающих об'ем и содержание тематики фильмов истекшего 1934 г., но, наоборот, наблюдается некоторое измельчание этой тематики, некоторое снижение ее об'ема и художественно-идейной значимости.

Растущая советская кинематография, пришедшая к своему пятнадцатилетнему финишу с огромным количеством творчески-производственных побед и во главе с незабываемым «Чапаевым», не может примириться с таким положением. Творческие кадры — режиссеры, сценаристы и директора кинофабрик — должны бросить все свои силы на этот участок фронта и в самый кратчайший из возможных сроков создать сценарии большой тематики, большой актуальности, выражающие большие идеи, трактующие большие ситуации и характеры.

В этой связи с новой остротой ставится проблема участия писателей и драматургов театра в сценарной работе. Ставится она трояко.

Противники привлечения писателей в кино пытаются об'яснить снижение об'ема и содержания наших сценарных работ тем, что руководство кинематографии сделало ставку в сценарных работах на писателя и на профессионального сценариста, запретив режиссеру самому писать для себя сценарии, хотя бы и в форме соавторства. — Ага, — говорят представители этой точки зрения, — вы хотели, чтобы этим делом занимался писатель? Вот теперь пожинайте плоды писательской работы! Ведь все, что дали вам писатели, мелко по содержанию, ограниченно по направленности. Надо поэтому вернуться к прежнему порядку сценарных работ, к своеобразным «самозаготовкам», т. е. разрешить режиссерам самим писать для себя сценарии, что-де не противоречит и «привлечению» писателей.

Есть и такая, правда, немногочисленная, группа, которая видит всю беду в разделении труда режиссера и сценариста. Они пытаются оттянуть кино назад, к тем временам, когда режиссер был единственной творческой фигурой киноискусства. Этой точкой зрения мы подробно занимались в одном из предыдущих номеров в связи со статьей М. Левидова в «Литературном критике».

Последовательные же сторонники привлечения писателей в кино, не на словах, а на деле, видят в состоянии сценарного портфеля и то, что мало писателей привлечено к этой работе, не все и не всегда относятся к ней ответственно, часто работают спустя рукава, не изучают специфику кино и лишь формально выполняют договорные обязательства перед кинофабриками. Далеко не все хотят учиться, не хотят помнить, что **кино — это другой вид искусства.**

Представители этой точки зрения не скрывают, что большинство сценарных работ писателей для плана 1934 и 1935 гг. весьма низко по своим идейно-художественным качествам, что многие писатели смотрят на это дело не как на основную работу, а как на некий отхожий промысел. Но зная все это, представители этой точки зрения, являющейся личней и киноруководства и нашей газеты, не приходят от этого к ошибочным выводам противников широкого участия писателей в сценарной работе. Наоборот, все мы в любом качестве сценаристов, написанных писателями, видим задачу расширения и углубления этой работы, более широкого привлечения писателей в кино. И здесь ни на минуту нельзя забывать, что недобросовестная работа отдельных авторов, о которой мы говорили выше, сопровождается скрытым сопротивлением противника привлечения писателей в кино, выставляющих всякие и всяческие рогатки делу расширения кадров драматургов кино. Киноруководство должно вести в этом вопросе борьбу на два фронта, дабы не дать сорвать, не дать саботировать огромной важности дело — **создание творчески полноценных и более многочисленных кадров сценаристов,** насчитывающих ныне не более одного десятка.

И какими бы мотивами ни руководствовались люди, доказывающие, что писатели не оправдали возложенной на них надежды, все передовые элементы кинематографии должны видеть в этом огромную опасность — ревизию правильной линии на создание драматургических кадров.

Перед лицом этой опасности передовые элементы кинематографии должны, наоборот, консолидировать свои силы и помочь киноруководству еще более широко и качественно эффективно привлекать к работе по написанию сценариев все новые и новые писательские силы, еще лучше, еще крепче закрепить на этой работе тех писателей, которые уже ее ведут и которые относятся к ней ответственно.

Все должны помнить, что если в 1933 г. было запущено в производство только 50 сценариев, в 1934 г. было запущено уже 70, в 1935 г. их надо запустить минимум 90, а в 1936 г. — уже свыше 120 сценариев.

Кем же они будут составляться?

Кто же будет контрагентом киноруководства в их творческом приеме, их качественном отборе, как не режиссер?

Если же последние будут связаны со сценарием авторством или соавторством, то, во-первых, они этим будут поддерживать барьеры, преграждающие доступ к сценарной работе писателей, будут тормозить создание особой квалификации мастеров—специалистов сценарного дела и, во-вторых, не будут выполнять основной своей функции — приемщиков сценария и критиков работы своих сценаристов. К тому же интересы постановочной работы требуют того, чтобы режиссер обогащал драматургическое произведение, которое он ставит. Какая же цена будет его режиссерской работе, если он весь свой творческий максимум отдал сценарию и пришел к самой постановке уже выпотрошенный?

Левидовские реакционные доводы о режиссере «едином во всех лицах» тянут кино назад, создают обезличку, круговую поруку режиссеров и сценаристов, все то, против чего надо бороться, — за создание творческого соревнования, творческого контакта между обслуживающими друг друга профессиями.

Только в результате этого соревнования мы будем иметь нужное количество сценариев большой тематики, больших идей.

Тем самым и дело под'ема идейно-художественного качества наших сценариев для плана 1935 г. будет скорее и лучше разрешено. Нашими лозунгами в этой работе должны быть:

Создадим кадры мастеров драматургии кино!

За создание сценариев большой тематики и высоких идей!

РЕДАКЦИЯ ПРИСТУПАЕТ С НАСТОЯЩЕГО НОМЕРА К ПЕЧАТАНИЮ ИНФОРМАЦИИ О СОСТОЯНИИ СЦЕНАРНОГО ПОРТФЕЛЯ ФАБРИК. ПОСЛЕ НАПЕЧАТАНИЯ МАТЕРИАЛА ПО ВСЕМ ФАБРИКАМ РЕДАКЦИЯ ПРИСТУПИТ К ИХ АНАЛИЗУ НА СТРАНИЦАХ ГАЗЕТЫ.

ВОСТОКФИЛЬМ

Востокфильм располагает к всесоюзному тематическому совещанию рядом вчерне законченных сценариев.

«Мандарины» — таково название будущего фильма, сценарий для которого пишет драматург **Амаглобели.** Это звуковая музыкальная комедия с очень занимательным сюжетом на материале одного мандаринного совхоза, трактующая тему об интернациональном единстве народов СССР. Законченный сценарий должен быть сдан в феврале 1935 года.

«Солнечная страна» — полнометражный звуковой фильм эпопейного характера на материале, показывающем дела и людей орденоносной Кабарды и ее вождя **Бетала Калмыкова.** Сценарий пишет драматург **Н. Погодин.** Постановка ориентирована на реж. **Е. Черякова.**

«Шах-Намэ»—звуковой фильм-драма на историческом материале по одноименной пьесе **Джанана** (армянский национальный писатель), премированный на Всесоюзном конкурсе драматургов. Сценарий пишет тов. **Джанан** и драматург **Гребнер.** Постановка фильма задумана совместно с Арменкино. Авторы сдадут сценарий к началу января, согласно договора. Режиссер — **Бек-Назаров.**

«Тропа самураев»—драма по одноименной повести **Л. Рубинштейна.** Это будет звуковой полнометражный художественный фильм на материале о жизни и быте японской армии. Сценарий готов, утвержден руководящими инстанциями и сейчас уже находится в стадии режиссерской разработки. Постановка **С. Юткевича,** реж. **Легошин.**

«Партизаны» — звуковой фильм-драма на материале гражданской войны в Дагестане. Авторы сценария тт. **Павленко** и **Радзинский.** Сценарий в основном принят и сейчас дорабатывается авторами в деталях.

«Одноглазый» — звуковой художественный фильм, строящийся на военно-оборонной тематике (из жизни пограничастей и их борьбе с шпионами). Авторы—драматург **Блейман** и **Канторович.** Сценарий в окончательном виде будет готов на-днях.

«Океан» — немой художественный фильм на материале наших отдаленных, северных окраин и народностей, их населяющих. Сценарий написан писателем **П. Низовым,** принят и утвержден руководящими инстанциями и находится уже в режиссерской разработке. Реж. т. **Арон.**

«Пробуждение» («Восстание 1916 года»)—немой, художественный фильм-эпопея на тему о восстании казаков и киргизов в 1916 г. в Киргизии—Казакстане. С авторами сценария, крупным казакстанским писателем-националом **Сейфулиным** и писателем **Феоктистовым** заключен договор, по которому они обязаны сдать сценарий в законченном виде в марте 1935 г.

«Скорая весна» («Риддер»)—художественная, немая картина-драма на тему о пролетаризации кочевников Казакстана. Автор сценария драматург **Кнорре** сдаст сценарий в окончательном виде к концу декабря.

«Мечты»—немой, полнометражный фильм-драма на материале о работе молодых советских ученых и научно-исследовательских институтах. Автор **И. Ф. Попов** сдаст окончательный вариант сценария к концу декабря.

«Конек-горбунок»—немой, детский фильм. Отталкиваясь от известной сказки этого же названия, авторы **Анна Ян** и **Маковский** пытаются создать советскую сказку, используя советский материал — участие детей в строительстве животноводческого колхоза. Срок сдачи сценария по договору—декабрь с. г.

Все сценарии предполагают экспедиции в союзные национальные республики.

Можно с удовлетворением констатировать, что в сценарном портфеле треста имеется к началу работ Всесоюзного совещания **15** вариантов вещей при плане запуска в производство в 1935 г. **9** картин. Хорошо и то, что налицо разнообразие жанров (хоть и преобладают драматические вещи), комедии, драмы, эпопеи и пр. Уже сейчас окончательно утверждены соответствующими руководящими инстанциями 2 сценария и 2 находятся на утверждении.

М.

Ал. ГЛАДКОВ

Портрет Современника

Творческий пафос Погодина — это прежде всего пафос современника великой эпохи, всем своим существом, умом и талантом крупно одаренного художника понявшего необычайную значительность своей задачи, описать, выразить в драматургических образах эту эпоху со всем ее разнообразием и внутренней цельностью. Историческая задача большого реалистического искусства состоит не только в том, чтобы создать монументальный памятник данной эпохи. В процессе своего создания это искусство выполняет еще другую, может быть, гораздо более значительную задачу: оно помогает самоопределению самой эпохи через самопознание людей этой эпохи, в образах этого искусства, в подражании и приспособлении к наиболее типичным из них. Это искусство находится с действительностью в постоянной живой и сложной связи, проследить все формы которой возможно только много лет спустя.

Таково драматургическое творчество Погодина. Вспоминая его прежние пьесы, мы неизменно вызываем в памяти историю тех лет, когда они были впервые поставлены, и себя в эти годы, — богатый поток исторических и биографических воспоминаний, общественных и личных переживаний.

Трудно себе представить Погодина автором исторической пьесы. Кажется, он может писать только о современности, кажется, его герои могут дышать только советским воздухом, но сама современность в пьесах Погодина глубоко исторична, как была исторична действительность, описываемая великими художниками Бальзаком и Золя.

Говоря о Погодине-художнике, нельзя не упомянуть об одной очень важной особенности его дарования — о необычайной чистоте и ясности его художественного произношения, об его дикции. По силе своего голоса, например, Вишневский мощнее Погодина. Но у Вишневского скверная дикция. Его предложения часто расплываются в непонятные длинные междометья, и часто мы слышим одни раскаты его голоса, не улавливая самый смысл говоримого. Погодин никогда не кричит, не рычит, не вопит, но благодаря его дикции мы всегда его прекрасно слышим и понимаем. Конечно, дикция — это вольная метафора. Под ясностью погодинского произношения мы разумеем внутреннюю ясность и отчетливость его образных построений, никогда не кричащих и почти всегда убедительных. Эта ясность и отчетливость, обещающая в будущем стать классической прозрачностью стиля, — характерная черта Погодина-художника.

Другая его характерная черта — полное отсутствие позерства. Это относится не только к Погодину-человеку, но, главным образом, к Погодину-художнику. Погодин никогда не драпируется ни в инфантилизм, ни в эмоционализм, ни в импрессионизм. Спокойный, трезвый, взрослый, он с ироническим жестом отвергает всякие стилизационные накидки и плащи, всю эту ребячливую игру в позы.

В ходульном и ставшем уже анекдотическим требовании, чтобы в пьесе была обязательно показана «роль кооперации», есть, вернее была, своя правда. Это требование — карикатурное преувеличение здравого и естественного требования о показе основной движущей пружины советского механизма. Если брать эту пресловутую «кооперацию», как метафору, то следует сказать, что во всех драматургических произведениях Погодина эта «роль кооперации» показана чрезвычайно ясно и отчетливо. Он никогда не изолирует своих героев от основных движущих сил действительности. Проблемы произведений Погодина — всегда основные генеральные проблемы эпохи. «Боковые» проблемы не только не занимают его, но даже, если он берется их творчески рассматривать и образно изображать, они совершенно не удаются ему, он теряет все свое мастерство и становится беспомощным, как начинающий писатель. Так, например, в «После бала» ему прекрасно удался труднейший и сложнейший образ бригадира Маши и абсолютно не удался образ интеллигентки Людмилы. У 9 из любых 10 советских художников получилось бы наоборот.

Было бы бесполезно пытаться определить тему Погодина. Ее у него нет в том смысле, в котором можно обнаружить единую тему во всех произведениях Олеши. Единство творчества Погодина — это единство описываемого им мира. Все его герои живут в одном художественном измерении. Выйдя за пределы сюжета, где им дано действовать, они могли бы пожать друг другу руку. Их встреча легко вообразима, да мы иногда и видим ее в отдельных пьесах. Так, комсомолец Максим переходит из «Темпа» в «Мой друг», или Васюта Баращкин из «Путешествия по СССР» в «После бала». В дальнейшем можно предвидеть учащение подобных блужданий и встреч героев разных пьес. Когда-нибудь к полному собранию сочинений Погодина можно будет приложить подробный биографический словарь его персонажей с перечислением их взаимных связей.

Что принес Погодин из театра в кино? Во-первых, внимание к человеческому образу, к герою, всегда занимающему первый план в сценариях и пьесах Погодина. Во-вторых, внимание к конкретной выразительной драматической ситуации, через которую выражают себя его герои. Сценарий Н. Погодина, как и его пьесы, полны людьми и действием. Ни про один из его сценариев нельзя сказать, как, например, сказал актер Э. П. Гарин, ответивший отказом на предложение сниматься в главной роли в фильме по сценарию одного также пришедшего в кино из театра писателя: «В этом сценарии актеру играть неинтересно. В нем главное действующее лицо — ветер». В сценариях Погодина главные действующие лица всегда люди. Люди, показанные в ярких драматических положениях. Это делает его сценарии подлинно кинематографическими, хотя они совершенно лишены какой бы то ни было внешней стилизации под форму кино.

В своем выступлении на диспуте о сценарии Вишневского «Мы из Кронштадта» весной 1934 г. Погодин с величайшей самокритикой говорил о своем первом сценарии «Путешествие по СССР», постановка которого была начата, но не доведена до конца режиссерами Козинцевым и Траубергом. Погодин бранил свой первый сценарий за трюкачества, за внешнюю динамичность, за мнимокинематографические аттракционы. Погодин бранил себя с энергичной безрасчетливостью человека, собирающегося далеко расти. Но бесспорно, что и первый сценарий Погодина, несмотря на то, что в нем присутствуют все те элементы «кинематографичности», от которой отмежевался Погодин в процессе своей работы над вторым сценарием, все же далек от тех ультракинематографических и антидраматургических сценариев, которых у нас еще так много.

Тот же актер Э. Гарин, принципиально отказавшийся сниматься в фильме по сценарию, «где главное действующее лицо — ветер», с величайшим удовольствием вспоминает свою работу в неоконченном «Путешествии по СССР» и чрезвычайно сожалеет о вынужденном оставлении этой работы. От киноактера очень редко можно услышать похвалу сценарию. Известно, что наши кинодраматурги до сих пор игнорируют актера, как основного выразителя будущего фильма. Поэтому свидетельство такого крупного и «капризного» актера, как Гарин, чрезвычайно любопытно и показательно. Очевидно, уже первый сценарий Погодина, хотя он еще нес в себе элементы ультра-псевдокинематографичности, был уже богат возможностями создания больших человеческих образов. Несомненно, самокритика Погодина по отношению к нему сильно и может быть сознательно преувеличена.

О «Заключенных» много говорилось и писалось. М. Левидов назвал этот сценарий высшим творческим достижением Погодина (что не помешало «последовательному» Левидову в этой же статье заключить о ненужности творческого призыва писателей в кино). С этим вряд ли можно согласиться. Несомненно, что и «Мой друг» и «После бала» богаче умнее и глубже «Заключенных», но также несомненно, что «Заключенные» — это настоящее большое художественное произведение, каких в кинодраматургии может быть и есть всего два-три. Во всяком случае об этом сценарии хочется думать и спорить. Не все в нем кажется стоящим на одном уровне художественного вкуса. В отдельных местах обыгрывание «блатного» материала приобретает самодовлеющий характер, и можно опасаться, что при иной неумной кино или театральной интерпретации «Заключенных» история переделки Кости-Капитана окажется такой же условной мотивировкой обыгрывания «блатного» материала, как в некоторых спектаклях несколько лет назад сатира на буржуазию была мотивировкой красочного изображения всевозможных картин разложения этой буржуазии. Конечно, это вряд ли случится в работе такого умного режиссера, как Черняков, но было бы не плохо, если бы блатная фактура сценария в фильме была бы несколько сокращена и снижена. Иначе успех «Заключенных» может быть у отдельных групп населения столь же двусмысленным, как в свое время успех «Путевки в жизнь». Это легче всего может быть достигнуто через углубленную разработку человеческих характеров, так богато и щедро набросанных Погодиным.

Думая о персонажах Погодина, хочется вспомнить остроумную и глубокую фразу французского критика Ляметра о героях Островского:

«У них замечательная манера быть тем, чем они есть». Этой же счастливой способностью «быть тем, чем они есть» в высшей степени обладают все герои Погодина. Они могут быть более или менее богаты и глубоки, но за очень малыми исключениями они никогда не бывают оборотнями старых литературных персонажей, они — всегда «они», всегда непосредственно убедительны и оригинальны.

В лице Н. Погодина советская кинематография имеет большого самобытного художника с прекрасным настоящим и замечательным будущим.

АРМЕНКИНО

В 1934 г. Арменкино фактически выпустило на экран только один фильм «Гикор» реж. **Мартиросяна.** Предполагавшийся к постановке сценарий «Высшая мера» не был утвержден, фильм «Без родины», отснятый на 25 процентов, был законсервирован. Находящийся в производстве фильм реж. **Бек-Назарова** «Пепо» выйдет весной 1935 г.

1935 г. должен быть для Арменкино годом реализации особенно больших задач, годом борьбы за выявление своего национального творческого лица, за повышение качественного уровня армянской кинематографии.

К работе привлечены писатели **Шираванзаде, Аксель, Бакунц, Дереник Демирчян, М. Джанан, Алазан, Готовенц, Наири Зарян, Геворкян, Меликсетян.**

По окончании «Пепо» реж. **Бек-Назаров** предполагает ставить фильм «Шах-Намэ» по премированной на всесоюзном конкурсе пьесе **М. Джанана.** Сценарий пишет кинодраматург **Г. Э. Гребнер.**

Для реж. **Мартиросяна** запланирована постановка пьесы **Дереника Демирчяна** «Храбрый Назар» по популярной армянской народной сказке.

Реж. **Джангарьян** будет ставить фильм по сценарию на современном материале «Трагедия на Алагезе», Писатель **Аксель Бакунц** сдал второй вариант сценария. Дальнейшая работа над ним поручена **Гребнеру.**

Для реж. **Бархударяна** т. **Аслибекян** пишет оборонную комедию на материале Красной армии «Непобедимые обозники».

Реж. **Данизлян** имеет уже готовый сценарий **Стуруа** и **Г. Мдивани** «Побег» на материале большевистского подполья в Баку.

«Побег» — это единственный готовый сценарий из основных, который будет представлен на тематическое совещание, остальные темы будут представлены в виде расширенных либретто.

Руководство фабрики и сценарного отдела приходится упрекнуть в некоторой недооценке значения сценарного резерва. Было много наметок, но реально на сегодняшний день есть только две надежные резервные темы: «На шестидесятом горизонте» **Дзнуни** и **Алазана,** по роману последнего и «Преступник» писателя **Тиграна Ахумяна.** Недопустимым является то, что на ведущего режиссера Арменкино **Бек-Назарова** сделан только один сценарный заказ. К моменту, когда **Бек-Назаров** сдаст «Пепо», необходимо, чтобы он был обеспечен еще хотя бы одним надежным сценарием. Недостаточно обеспечены и остальные режиссеры, которые в случае каких-либо осложнений или задержек с основным сценарием долгое время не смогут вступить в производство. Это сразу потянет вниз выполнение плана всей организации, перед которой стоят в 1935 г. повышенные, особо ответственные задачи.

Е. К—ОВА

АЗГОСКИНПРОМ

Заготовка сценариев на текущий год Азгоскино начал только в феврале с приходом нового руководства сценарным отделом. К работе были привлечены азербайджанские писатели: **Джафар Джабарлы, Хачумян, Татишвили, Ордубады, Курбан Мусаев** и кинодраматурги: **Каплер, Гребнер, Минц, Евлахов** и др.

Но из-за опозданий и частой передвижки сроков **программа на 1934 г. почти полностью автоматически передвинулась на 1935 г.**

В производстве находятся четыре переходящих на 1935 г. фильма. Совместно с Межрабпомфильм снимается звуковой фильм «У самого синего моря» по сценарию **Минца.** Ставит режиссер **Б. Барнет,** сорежиссер — **Марданов.**

Недавно вступил в производство фильм «Алмаз», сценарий и постановка известного тюркского драматурга и театрального режиссера **Джафара Джабарлы,** сорежиссер—**Брагинский.**

Реж. **А. Попов** и **Шарифов** приступили к постановке комедии «Игра в любовь» по сценарию **Попова** и **Хачумяна.** Реж. **Микаэлов** ставит фильм «Шестое чувство» по сценарию **Каплера** и **Тартановского.**

Не занят еще реж. **Кулиев.** Для него, единственного детского режиссера Азгоскинпрома, нет даже заказанного сценария. Для **Кулиева** имеются четыре заявки, но руководство Азгоскинпрома, видимо, недооценивающее политическое значение детского фильма, не утвердило ни одного из сделанных прежде сценарных заказов.

В резерве есть готовые сценарии: «Любовь» **Евлахова** и «Гибель пустыни» **Татишвили,** но режиссеров для постановки этих сценариев нет, так как **Дубровский** и **Сабинский,** на которых были запланированы сценарии, уволены. Для реж. **Марданова,** занятого сейчас сорежиссурой по фильму **Барнета,** есть сценарий «Богатство» **Дудкина.** Кроме того имеется сценарий «Нитяр» **Камского,** и в Москве дорабатывается **Олегом Леонидовым** сценарий **Джафара Джабарлы** «1905 год».

В 1935 г. намечен еще запуск в производство сценария **Евлахова «Любовь».** Для реализации программы 1935 г. в семь фильмов **не хватает режиссеров.**

Е. ЛЕН—А

1935

А. ДОВЖЕНКО

В 1935 г. я хочу делать социальную сатиру на материале империалистической войны 1914—1918 г. под названием «Царь». Готовлюсь я к постановке этого фильма уже 6 лет.

Фильм «Царь» я отношу к тематике оборонной. Если какие-либо обстоятельства не позволят мне приступить к постановке «Царя» в 1935 г., тогда я буду делать «Потерянный и возвращенный рай». Тема фильма: гибель миоценового климата. Ледниковый период. Его причина.

Сегодняшний день — канун нового ледникового периода. Хочу раскрыть способы предотвращения нового ледникового периода руками социалистического общества. Восстановление миоценового климата на социалистической планете. Жанр научно-прогнозный. Отправной материал — теория Гермера о происхождении ледникового периода. Его книга — «Ледяные лишаи».

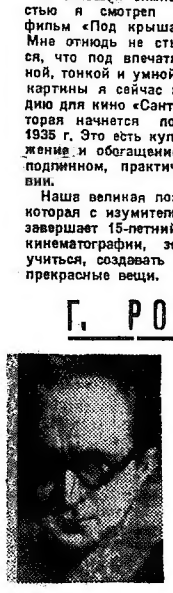
Н. ПОГОДИН

Шел я работать в кино с подозрением, принимая сценарий за низшую форму литературы. Но потом я понял, что киносценарий надо так писать, чтобы режиссер и актеры плакали и смеялись. Удается мне это или нет — я об этом говорить не буду. Важно, что кино обогащает писателя, а драматургу оно раскрывает какие-то иные пути, которые могли представляться ему невозможными.

С большой симпатией и радостью я смотрел французский фильм «Под крышами Парижа». Мне отнюдь не стыдно сознаться, что под впечатлением изящной, тонкой и умной лирики этой картины я сейчас готовлю комедию для кино «Санта Лючия», которая начнется постановкой в 1935 г. Это есть культурное сближение и обогащение опытом в подлинном, практическом действии.

Наша великая поэма «Чапаев», которая с изумительным блеском завершает 15-летний путь нашей кинематографии, зовет работать, учиться, создавать счастливые и прекрасные вещи.

Г. РОШАЛЬ



К 15-летию советского кино мы приходим с развернутым фронтом жанров, значительными достижениями в области тематики и овладения сюжетом. Основными признаками нашей кинематографии в значительной степени уже являются и бесспорно будут являться в будущем целиком жизнерадостность социалистического реализма, бодрость и мобильность героических образов, занимательность и зрелищная выразительность.

В 1935 г. я и реж. В. СТРОЕВА совместно с оператором Д. ФЕЛЬДМАНОМ, композиторами Д. КАБАЛЕВСКИМ и Н. КРЮКОВЫМ, художниками И. СТИНЕЛЕМ и П. БЕЙХНЕРОМ, заслуж. арт. республики И. ДОБРОНРАВОВЫМ намереваемся работать над картиной «Зори Парижа».

А. ГОЛОВНЯ

Сейчас я занят работой над короткометражными фильмами для «Интуриста». В этих короткометражках я поставил себе задачу разрешить проблему непрерывно движущегося кадра. Эту работу я рассчитываю закончить в марте 1935 года.

В 1935 году я должен приступить к работе над фильмом ПУДОВКИНА — «Авиация». Несмотря на то, что сценарий для фильма еще не готов, я уже предпринял шаги к овладению техникой летной с'емки и 2 месяца провел в летной школе, где налетал уже 40 часов.

В «Авиации» для выявления материала я намерен возможно шире использовать движущийся аппарат и разлом рамки кадра. Это сейчас наиболее интересующая меня задача в технике операторского искусства.

ЕЩЕ ОДНА ПОБЕДА СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ*

„ЮНОСТЬ МАКСИМА"

в спорах о творческом методе

образ МАКСИМА

СОБЕСЕДОВАНИЕ О „ЮНОСТИ МАКСИМА" В РЕДАКЦИИ ГАЗЕТЫ „КИНО"

Обсуждение «Юности Максима» в редакции газеты «Кино» неожиданно выдвинуло ряд принципиальных вопросов, заставило вспомнить обо всем творческом пути Козинцева и Трауберга, вызвало яркий и оживленный обмен мнений.

Собравшиеся: **А. Афиногенов, Б. Алтерс, И. Аксенов, Б. Беган, В. Гофеншефер, И. Кринкин, М. Левидов, Г. Мунблит, Евг. Петров, И. Ильф, Л. Никулин, Н. Оттен, Н. Оружейников, Т. Ромотов, М. Сапегин, Ю. Юзовский, М. Шнейдер, А. Файко, А. Февральский** и др., обменивались первыми впечатлениями от картины, поневоле поставили вопрос о методе режиссеров.

По существу, общим мнением было то, что эта картина явление принципиально новое в творческом пути фэксов. Встал вопрос о закономерности изменения этого пути.

А. Н. Афиногенов говорил о пианисте, которого рашевский критик уговорил, что пианино буржуазный инструмент и надо учиться играть на тромбоне. На тромбоне пианист выучился играть плохо и только потерял время. Расшифровывая эту метафору **А. Н. упрекнул** авторов «Юности Максима» **в том**, что они изменили своей художественной правде.

— Можно было не соглашаться с былым методом фэксов, но в нереальности их письма и условности их приемов была своя правда, которая по-своему убеждала нас, — развивает ту же мысль **М. Ю. Левидов.**

Это положение вызвало горячую реплику **Н. Оружейникова.** Мысль об одновременном существовании нескольких «художественных правд» кажется ему чрезвычайно опасной. Художественная правда, по сути, ничем не отличается от правды вообще, а существование нескольких правд — абсурд явный. С точки зрения Н. Оружейникова у каждого художника есть одна художественная правда, но вовсе не неизменная. Стремление привязать художника к одному методу и одной неизменной правде означает лишение его будущего. И то, что фэксы для раскрытия своей новой темы ищут нового стилевого выражения, это, конечно, совершенно правильно. Режиссеры должны были найти для новой идеи новое стилевое выражение. Они его не всегда находят, но в ряде случаев находят. И тут получаются сцены большой яркости.

Тов. Оружейников удивлен полной противоположностью высказываний **Евг. Петрова, Н. Зархи** и высказываний зрителей, напечатанных в «Комсомольской правде». Зритель, воспринимающий картину непосредственно без знания предыдущего пути ее авторов, без формального анализа, был взволнован. Это факт, с которым надо считаться. Ценность картины, ее удача, — в ее теме, которая нужна нашей молодежи, которая взволнует нашу молодежь.

Победой авторов, серьезным и нужным этапом на их пути, считает фильм **Б. В. Алперс,** признающий себя принципиальным противником авторов фильма. Эта принципиальная рознь не побеждена «Юностью Максима», но «Юность Максима», с точки зрения Б. В., безусловный шаг в нужную сторону.

Б. В. Алперс считает «Юность Максима» первым шагом ее авторов к серьезному творческому восприятию действительности. Он видит, что сквозь еще непреодоленную бесстрастность пробивается очертание мягких и теплых человеческих образов и верит, что следующие работы должны дать авторам безусловную победу.

Эту точку зрения еще резче заостряет **Ю. Юзовский.** Он считает, что прозвучавший в подтексте одного из выступлений лозунг «Назад к фэксам» — в корне порочный лозунг. Ю. Юзовский рассказывает, что его когда-то совершенно очаровал «Новый Вавилон». Но нужно ли говорить Козинцеву и Траубергу — «Вы были прекрасными фэксами»... Нужно ли их звать назад?

Мы часто встречаемся с мастерами, которые делают сегодня менее совершенные вещи, чем делали вчера. Но вещи эти принципиально отличны от вчерашних, они нужнее вчерашних и на творческом пути художника являются залогом еще более совершенных произведений.

Козинцева и Трауберга не удовлетворяет та стилизация и те условные приемы, которые были характерны для фильмов ранних фэксов. Сейчас режиссеры ищут характеры, их интересует личность.

Последнее положение Ю. Юзовского и было, пожалуй, основным моментом споров. **Бруно Ясенский** и **Евг. Петров** не увидели в фильме целостного произведения. Получились или не получились образы картины? Есть ли у фильма сюжет?

Из фильма «Юность Максима». Эпизод «Демонстрация». Реж. Козинцев и Трауберг

Н. Зархи взял под защиту сценарий «Юность Максима». Он возражал Евг. Петрову и Г. Мунблиту. Он считает, что сценарий построен сюжетно удовлетворительно и драматургически удовлетворительно. М. Левидов полагает, что именно эти качества сценария и были причиной, по которой получилась, с его точки зрения, «неплохая картина».

Весь вопрос в образах, в характерах. Все сошлись на том, что **Н. Тарханов** превосходно играет. Евг. Петров однако считает, что превосходный актер потонул в слабой роли. Это вызвало ряд совершенно справедливых возражений товарищей, протестовавших против отделения актера от роли и признававших работу Тарханова до конца убедительной.

Образность картины в целом отрицается Н. Зархи. Он считает фильм холодным и дидактичным. Намеренная шитье в фильме белыми нитками. Искусственность. Фальшь. Н. Зархи нападает на сцену с девушкой в тюрьме. Здесь он видит излишнее подчеркивание, свойственное с его точки зрения всей картине в целом. Как будто авторы фильма каждый эпизод подгоняют под определенное дидактическое обобщение.

В резком противоречии с оценкой, данной картине Н. Зархи, стоит оценка ряда эпизодов, взволновавших высказывающихся.

Ю. Юзовский говорит о превосходных эпизодах демонстрации и выхода Максима из тюрьмы. А. Файко отмечает сцены у паровоза и в воскресной школе, которые, с его точки зрения, прекрасно передают деловую атмосферу революционного подполья.

Картина поворотная для Козинцева и Трауберга, являющаяся для них свидетельством перестройки, — по общему признанию, оказалась традиционной. А. Н. Афиногенов утверждает, что картины такого типа и такую манеру, он, как зритель, видел неоднократно и сослался на «Мать» и «Обломок империи».

Эта мысль была подчеркнута **М. Левидовым. Козинцев** и **Трауберг,** по его словам, пришли к реализму с большими потерями, с потерей образа.

Мы уже говорили, что этой точки зрения был противопоставлен ряд выступлений. Совсем не вызвал спора только образ Максима, показавшийся всем теплым и мягким.

Беседа носила интимный товарищеский характер и, конечно, не должна была быть никак заключена. Задача этой беседы — обменяться в редакции первыми впечатлениями о картине и дать толчок к открывающейся на страницах газеты дискуссии.

И. Кринкин, в заключительной реплике дав высокую оценку «Юности Максима», как большой победе советского кино, — указал на принципиальную важность первой встречи писателей, критиков и кинематографистов. В дальнейшем эти встречи в редакции газеты «Кино» станут одним из методов работы редакции и безусловно помогут создать атмосферу для подлинных творческих дискуссий.

БЕТА

В моем представлении Максим самый обыкновенный, «средний» человек. Молодой заводской рабочий, он любит читать романы Антона Кречета, ухаживать за девушками, увлекается романтикой, вообще не чужд личего земного. Максим ни в коем случае не герой в обычном понимании этого слова.

Но в то же время в Максиме внутри заложены все черты большевистского характера — настойчивость, твердость, сила воли, уменье владеть собой, жажда познания.

Эти свойства его характера наиболее рельефно выявляются во второй части картины, но это не значит, что их не было раньше. Просто в результате происшедших событий они вскрылись и заработали по-новому.

Никакого перерождения Максима, мне кажется, не произошло. Я думаю, что и после тюрьмы Максим так же любит книжки и девушек, он так же романтически настроен, но обязанности перед партией заслонили «романтику», и Максим, не изменившись внутренне, стал «серьезнее», целеустремленнее.

Такая трактовка образа была выработана мною вместе с Г. Козинцевым и Л. Траубергом во время предварительной работы над сценарием и репетицией. Кстати, такая трактовка больше всего соответствует моим сценическим данным.

Линия образа Максима была найдена в основном на репетициях и в дальнейшем видоизменялась только в деталях, конкретных движениях, интонациях. Все это определило метод моей работы перед аппаратом, отсутствие аффектации в моей игре, своего рода скупость жестов. Всю роль я пытался вести на ровной линии.

Просмотрев сейчас «Юность Максима» в окончательно смонтированном виде, мне кажется, что моя игра с начала картины до сцены с заведующим несколько условна. Если б мне пришлось сейчас сниматься вторично в той же роли, я изменил бы и упростил свою работу в этих кусках.

Я снимаюсь у Г. Козинцева и Л. Трауберга второй раз. Эти режиссеры в пределах выработанного и утвержденного образа предоставляют актеру свободу, не заставляя его рабски копировать движения, интонации и мысли режиссера.

Хорошо, что Г. Козинцев и Л. Трауберг охотно принимают актерскую инициативу. Найденное актером, если оно соответствует общей линии картины, равноправным куском включается в фильму.

Работали над картиной мы очень усердно и напряженно. Бывало часто после трех смен непрерывной работы отдыхаем часа 2—3 и снова две смены подряд.

Первая серия чрезвычайно трудна по своему материалу. Отсутствие выдающихся внешних событий, показ простых вещей создают трудности в драматургической конструкции картины. Сценарии второй серии, в которой будет больше внешних событий, где можно показать ссылку, государственную думу, баррикады и т. п., легче построить. В нем можно создать больше эффектных положений.

Я буду очень рад, если мне удастся продолжить работу над образом Максима и показать его на экране не только молодым, но и зрелым.

Б. ЧИРКОВ

Л. Трауберг и Г. Козинцев

Б. ЛАПИН З. ХАЦРЕВИН

ЧУВСТВО ИСТОРИИ

Среди петербургских теософических кружков в годы реакции было распространено мнение, что первая половина двадцатого века пройдет тихо, безбурно и духовно-нравственно.

Госпожа Смирнова, ученица известной мадам де-Теб, в десятках журналов напечатала предсказание судьбы Европы: «Наитие № 9. До 1950 года в России не будет революций».

Молодые люди покупают ботинки на пуговицах в мастерской «Фешенебельная обувь» на Караванной. Петербургские дорогие портнихи каждый день получают телеграфные сообщения из Парижа об изменении в фасоне рукавов и оборок.

До войны еще несколько лет.

Ходовые газеты, ублажая вкусы читателей, почти не уделяют места рабочему вопросу, о котором они еще недавно так усердно писали.

В действительности же история Петрограда и России делается за Нарвской заставой, на Выборгской стороне, в порту и в железнодорожных депо.

Этой эпохе посвящен новый фильм Козинцева и Трауберга «Юность Максима», который мы с волнением смотрели несколько дней назад. Рабочие парни довоенного Петербурга. Задворки большого металлургического завода. Щемящая тоска пустырей, освещенных солнцем. Шум новогодней вечеринки на лестнице доходного дома. И на той же лестнице обычная по виду квартира с буфетом и занавесками и подпольной большевистской типографией. В этом фильме — подлинное чувство истории.

Превосходная картина! Огромная тема о большевистском подполье не искривлена тяжеловесной правдоподобностью, которой не веришь. Историческая проницательность, вскрывающая прошлое скупыми меткими деталями, без назойливой экзотики старомодного.

Каждая работа Козинцева и Трауберга открывает новых отличных киноактеров. Максим — Чирков обаятельный кинематографический образ.

В «Юности Максима» несколько начал, как бы заново направляющих сюжет, не мешая цельности построения этой стройки, несущихся под звуки «Ойры» в петербургскую новогоднюю ночь.

Это Максим и его друзья, идущие по дороге на завод, навстречу хогучему ландшафту окраины, беспечно напевая песню, это кусок улицы, на которой стоит Максим, выйдя из тюрьмы. И, наконец, тот же Максим, отправляющийся по поручению большевистской партии в Сормово, с кульком за спиной, по широкому полю — конец «Юности Максима» и начало следующей картины из задуманной режиссерами трилогии.

Умная и точная работа мастеров!

Из фильма «Юность Максима». Арт. Б. Чирков

* Настоящей полосой открывается обсуждение «Юности Максима» на страницах газеты.

БОРИС БЕГАК

НОВЫЙ ЖАНР

Мы знаем в советской литературе повести, незрелые в художественном смысле, импонирующие читателю, главным образом, своим фабульным материалом — замечательным материалом эпохи! Но читатель наш уже настолько вырос, что научился видеть признак подлинного искусства в органическом единстве фабулы и художественных средствах ее реализации.

Это значит, что самая действенная фабула, не воплощенная в действенный сюжет, легко может оставить читателя равнодушным в такой же степени, как и холодное мастерство, не выдерживающее пробы явлениями живой действительности.

Но если в рассказе о событии силу воздействия еще можно в иных случаях приписать материалу — **при зрительном и слуховом показе события невозможно по-настоящему взволновать выросшего зрителя наших дней, иначе, чем достигнув единства материала и приема.**

Секрет успеха «Чапаева» в полном достижении такого единства.

«Юность Максима» — явление такой же органичности задач и их решений, как и «Чапаев». Это делает картину победой нашей кинематографии.

Велика ответственность перед зрителем режиссера, поставившего себе задачей воплотить на экране подлинный образ героя наиболее близкой к нам, но уже исторической эпохи. Иного порядка, но также весьма значительны трудности, определяющиеся работой над типизацией образа революционера-большевика, как синтеза данных конкретных биографий.

Отчетливый образ аналогичного порядка был показан нам некогда в фильме «Мать» Пудовкина. Работа режисера над типажем тут, однако, значительно упрощалась художественной завершенностью образа горьковского романа. **Козинцеву и Траубергу** пришлось едва ли не впервые в практике нашей кинематографии проделать свою работу исключительно на основе мемуарных автобиографических и биографических источников. Разница, впрочем, не только в этом, и тип **Максима** только внешне приближается к типу Павла Власова. В **«Юности Максима»** перед нами образ простодушного, немного озорного парня, которого вводит в революцию логика событий.

Цельности и твердости Власова в нем еще нет: речь идет о незавершенном еще характере. **И в этом смысле образ Максима оказывается столь же убедительным, как и фигура его руководителя Поливанова, глубоко оптимистическая фигура человека, уже закалившегося характера и огромной воли.** А убедительность этих двух фигур уже определила бесспорную **удачу картины.** Убедительность их будет бесспорной, когда картина в равной степени выдержит пробу перед двумя несходными группами зрителей. Восприятие очевидцев и участников типизованных в фильме событий должно быть наиболее существенной стороной критерия. Другой — будет впечатление людей, никогда не видевших всамделишного городового — **и для последних воспитательное значение фильма несомненно.**

«Юность Максима» не принадлежит к числу сюжетных фильмов в том значении, которое мы прилагаем к фильмам авантюрного жанра. Будучи картиной **иного жанра,** она приобретает и свой принцип сюжетного развертывания — принцип эпизодов типизованной биографии. Таким образом, нет оснований говорить ни об отрывочности, как недостатке фильма, ни о недоработанности его эпизодов. Требуя непременной фабульной завершенности эпизода, мы, может быть, сами того не замечая, следуем натуралистической точке зрения. Хорошо говорил когда-то Мейерхольд, что необходимо оставлять простор для фантазии зрителя. **Мнимая недоработанность эпизодов «Юности Максима» — это их разумная художественная скупость.**

При обсуждении «Юности Максима» встает и общая проблема жанра, неразработанного ни в кинематографии нашей, ни в соприкасающихся с нею областях советского искусства — жанра типизованной художественной биографии революционера. А вопрос о жанре влечет за собой и вопрос **о стиле.** Картина на первый взгляд разностильна. В ней чисто реалистический подход к вещам и людям сплетается временами с резко гротесковой их трактовкой. Вопрос только в том, следует ли поставить это обстоятельство в вину авторам «Юности Максима» или, напротив, отнести его к достоинствам картины? Вспомним, что разностильность вещи, которую нередко рассматривали под привычным углом зрения как ее порок, в дальнейшем оказывалась одним из симптомов прогресса соответствующей отрасли искусства. **В «Юности Максима» есть такие безоговорочно замечательные эпизоды, сделанные явно в разном стиле, как, скажем, ночь под новый год и урок в воскресной школе. Однако сочетание таких эпизодов в одном фильме никак нельзя назвать противоестественным.**

Каков типаж фильма, кроме упомянутых двух основных его персонажей? Сильное впечатление производит фигура пропагандистки Наташи, поданная без излишнего нажима и без всякого трагического акцента — простая фигура мужественной девушки. Нет здесь и традиционно-прямолинейного подхода к обрисовке людей правящего класса царской России. Уверенность в себе и высокомерное презрение к «черной кости», характеризующие инженера, заведующего цехом завода, выглядит в картине столь же рельефно, как и ласковая вежливость выведенных в ней представителей жандармерии. Недостаточно индивидуализирована грубовато поданная фигура мастера. **Вообще же говоря, в фильме нет ни идеализации, ни нарикатуры, и это его большое достоинство.**

«Юность Максима» охватывает типаж, весьма разнородный и разнохарактерный. В действие входит рабочий коллектив, «нелегальная» среда, среда либеральная. Ясно, что в соответствии с установкой фильма взаимодействие несходных социальных и профессиональных групп **служит в конечном счете целям показа основного характера и служит, надо сказать, успешно.** Но, именно в массовом типаже Козинцеву и Траубергу местами (например, в показе городовых) не удалось избежать той традиции, которую они преодолели в образных характеристиках первостепенных персонажей фильма. В массовых сценах можно указать на случаи чрезмерной растянутости второстепенных эпизодов. Такие единичные промахи могут быть исправлены без особого труда, устранением отдельных повторяющихся кадров. Тем же путем может быть исправлен и такой, например, промах картины, как применение крупного плана без достаточной психологической его мотивации.

Картина захватывает, волнует, начиная с пролога, сопровождаемого высокодейственной музыкой Д. Шостаковича.

В этом фильме нас волнуют даже эпизоды, аналогичные которым мы уже встречали в таких фильмах, как «Мать» или «Златые горы». **Нужно ли пояснять,** что и это не минус, а плюс картины, что важен не обстрагированный прием, а функция приема, **что умение по-новому применить уже знакомый зрителю материал иногда приобретает больший вес, чем новаторство, во что бы то ни стало?**

Примерно, то же можно сказать и о дидактике. Дидактика — дидактике рознь. «Мораль», привходящая извне, не вошедшая органически в действие, портит художественную цельность композиции. Но нет никаких оснований совсем изгонять дидактические реплики, если они реальны в устах персонажа, например, реплики, встречающиеся в некоторых из кадров «Юности Максима».

Картина эта — первая часть предполагаемой трилогии. Отсюда ее незавершенность в разрезе биографии героя. Тем не менее, обладая внутренней художественной логикой, она приобретает естественное обрамление, завершаясь жизнерадостной песенкой Максима.

Из всех этих соображений нельзя сделать вывода, что картине присуще совершенство формы. Такое утверждение будет также мало обосновано, как и огульное отрицание художественных данных картины. **Большая тема — и притом тема в сущности только початая — требует** (как сознают и сами авторы и режиссеры картины) **дальнейшего движения вперед.**

Более сложной может оказаться работа над следующим биографическим периодом героя, где придется иметь дело со сформировавшимся уже характером, где он возникнет в окружении людей, несколько иной эпохи. Дальнейшая работа над материалом и образом даст, вероятно, большую равномерность в художественной скупости и выразительности кадров фильма. При таком условии не будет места и чрезмерной прямолинейности подачи некоторых из второстепенных его характеров. **Это не снимает удачи «Юности Максима» — удачи и для авторов и для зрителя.**

Из фильма «Юность Максима». Наташа — актриса В. Кибардина. Эпизод «Урок».

К всесоюзному совещанию творческих работников

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

М. БЛЕЙМАН

ШКОЛА РАВНОДУШНЫХ

I

Из-за границы были привезены первые звуковые фильмы. Наши режиссеры, посмотрев их, остались недовольны. Некоторые боялись, что звук и текст, парализуют темп и ритм кинематографа. Никто не подумал о том, что новая техника поможет обогатить содержание искусства. Сначала звуковой кинематограф приняли, как Палата общин законопроект о железных дорогах. Английские парламентарии, как известно, выставляли аргумент о коровах—корова испугается паровоза и перестанет давать молоко. Спор о железных дорогах превратился в дискуссию «о сравнительной пользе быстрого передвижения и колочной пищи».

У нас любят жаловаться на технику. Каждый режиссер, начинающий ставить звуковой фильм, немедленно приобретает вид человека, «утомленного высшим образованием», творческим замыслам которого мешает несовершенная кустарная техника.

Мысли о технике кинематографа у нас более чем абстрактны. Проистекают они из знакомой тенденции, высказанной еще Таффи. Эта ученая юмористическая дама об'ясняла все явления культуры нежеланием трудиться. Лень было добывать огонь трением — изобрели электричество. Лень ходить — появился поезд.

Некоторые наши режиссеры рассуждают, примерно, так же. Техника для них — это, когда легче работать. Однако это не так.

Нет ни одного писателя, который бы жаловался на отсутствие в языке слов, нужных ему для выражения своих мыслей. Кинематографисты жалуются.

В «Веселых ребятах» Александрова использованы транспарант, аппарат для перезаписи и еще что-то. Однако это незаметно. Новая техника использована не для нахождения новых выразительных возможностей, а для облегчения старых. Это варварское обращение с техникой.

Мы не думаем о звуковом кино Максимум наших желаний — чтобы было реализовано то, что записано. Лишь бы поезд ехал. В области звукового кино у нас еще мало сделано. Научились снимать музыку, речь, шумы. Пользоваться этим как средством своего искусства еще не научились. Поэтому нелюбопытны и по части техники. Нет смелости думать о технике своего искусства.

II

На пленуме Правления союза писателей будет доклад о кинокритике. Это информация «Литературной газеты». Это очень хорошо, но очень стыдно. На пленуме Правления союза писателей выяснится, что у нас нет кинокритики. Вопрос о критике— узкое место, больной вопрос. Но как была бы счастлива кинематография, если бы даже часть непринятых в союз писателей, за малой квалификацией, критиков занялась писанием в газете «Кино» или в «Советском кино».

Когда-то в декларации «Кузнецов» была патетическая фраза — «Белинских нет». Этим зачеркивалась критика. Возражение было здраво — Белинский был один, и основываться на том, что его нет, нельзя.

В аналогичной кинематографической декларации можно было бы сказать: «Белинских не было. Даже Машбиц-Верова нет». Кто такой Машбиц-Веров? Был когда-то такой критик. В «На литературном посту» писал рецензии.

Его тоже нет. Есть Пакентрейтер, одно время заблудившийся на страницах газеты «Кино». Вышел «Чапаев». Фильму дана всесторонняя политическая оценка в «Правде». А вот «Известия» хотели дать оценку профессионального кинокритика. Что из этого получилось, — известно. Крупное явление советской кинематографии осталось почти без профессионального разбора. Один ли «Чапаев» в таком положении? Почти все фильмы, более или менее достойные критики, фильмы, по поводу которых могли бы столкнуться различные точки зрения, остались без разбора.

Может быть, в кинематографии нет людей? Конечно, это не так. Есть люди, которые могут написать сценарий, есть люди, которые могут поставить картину. Значит должны быть люди, которые об этих сценариях, об этих картинах смогли бы вразумительно высказаться. Есть журнал, есть газета.

К сожалению, налицо равнодушие. Могла бы разгореться дискуссия о «Веселых ребятах». Но она не состоялась. Все сошлись на том, что «Чапаев» лучше. Против этого никто не спорит, но это не точка зрения на картину Александрова. И вот Александров начинает вторую картину, а отношение к первой по существу не выяснено. Известно только то, что «Чапаев» лучше.

И в результате — невозможно определить отношения, зарегистрировать линии развития, точки разногласий.

Никто не в силах, оказывается, раз'яснить, в чем ошибки, в чем положительные качества того или иного произведения кинематографии.

Картина проходит, не оставляя следа в мыслях людей, работающих в кинематографии.

Это равнодушие к вопросам своего искусства. Это неумение серьезно относиться к самим себе, уважать себя.

III

Рассказывают, что, когда фильм Кулешова «По закону» шел за границей, зрители смеялись над плохо загримированными под иностранцев актерами. В фильме Сабинского «Норд-ост», действие которого происходит в Америке, герой, находясь в нервном состоянии, сломал жестяную чайную ложку, взятую на прокат в столовой Наркпита. Таких анекдотов о том, как мы знаем Запад, можно рассказывать десятки, но есть анекдот о фильме, в котором вредители украли воздухоплавку на заводе. А воздухоплавка — не деталь машины, а целое здание. Это уже хуже. Можно не знать, что в Америке нет жестяных ложек, но знать производство, о котором пишешь или ставишь картину, необходимо.

Вышла картина «Четыре визита Самуэля Вульфа». По экрану ходит, переживая, в самом американском костюме актер Ливанов. Америка равнодушная и не настоящая. Ну и пусть. Заранее известно, что ни режиссер, ни драматург ее не знают.

Но вот действие перенесено в Советский союз. И странное дело — люди, которых режиссер и актеры знать обязаны, обыкновенные советские люди, — такие же равнодушные и не настоящие.

Пускай мне простится резкое слово — Америка в картине «липовая», Советский союз в картине тоже «липовый». Люди, которые делали эту ленту, знают о нем так же мало, как и об Америке. То, что украли воздухоплавку,—только анекдот. Но то, что неизменно бодрые комсомольцы все время улыбаются, бегая неизвестно зачем по химической лаборатории, уже не анекдот, а достаточно серьезное болезненное явление. И дело тут не в бесталанности, не в отсутствии художественного и политического такта. Дело тут в незнании действительности, в равнодушии, в бюрократическом отношении к ней.

У нас есть замечательные картины. Но у нас немало вещей, «изготовленных», как пишут в договорах кинофабрик, на заранее известные рецепты, с заранее известными героями и ситуациями. Эти картины ставят потому, что в них нет ничего вредного. Эти картины пропускают на экран по тем же причинам.

А возникают эти картины как плод равнодушия людей, которые над ними работают, как плод равнодушия кинематографического руководства. Одним — было бы что ставить, другим — было бы чем загрузить фабрику и выполнить производственную программу.

Так возникают картины, которые не являются даже творческими неудачами, потому что они — продукт не настоящего, а бюрократического творчества.

Самое плохое тут то, что, например, «Четыре визита Самуэля Вульфа» — первая картина режиссера. Это значит, что молодой работник с первых же шагов своей работы приучен к тому, что можно делать картины о вещах, которых он не знает, о людях, которых он никогда не видел. «В своей стране он точно иностранец» Он работал в коллективе, на фабрике, его не остановили, не предупредили, не послали учиться (не кинематографу, а значению действительности). Мы равнодушно отнеслись к людям, работающим рядом с нами. В результате — плохие картины.

IV

На фабрике было совещание по темплану. У режиссеров спрашивали, что они хотят ставить. Один из них, человек, поставивший множество картин (две из которых пользовались большим успехом), сказал, что он хочет ставить или одну из поэм Пушкина, или комедию о комсомоле, которую напишет детский писатель, или фильму по истории революции в одной из соседних с нами стран, и еще что-то. Никто не удивился столь несообразному разнообразию интересов. Наоборот, кто-то даже похвалил режиссера за разносторонность. Это парадоксальный прикер, но он ярко иллюстрирует тему.

Линия развития большинства наших творческих работников непонятна иногда благодаря полному отсутствию и внешней и внутренней логики. Что вынуждает того или иного работника браться за ту или иную тему, за тот или иной материал, какой интерес подсказывает ему равно охотно заниматься Пушкиным и комедией детского писателя, что определяет его интересы, вкусы, темы?

И это относится не только к ремесленникам от искусства, которых достаточно много на каждой фабрике, это относится и к людям, казалось бы, с устоявшимися вкусами, к людям думающим и творчески интересным.

Я не требую от мастера, чтобы он всю жизнь занимался одной и той же темой, не требую однообразия и единообразия, но должен же быть какой-то единый знаменатель и творческий интерес, который определял бы его линию развития.

Это есть только в редких, единичных случаях. Большое количество наших творческих работников занимается эксплоатацией тех вещей, которые вышли у их товарищей. «Чапаев», например, определил желания нескольких режиссеров, никогда ранее о гражданской войне не думавших, а теперь во что бы то ни стало желающих ставить о Котовском, Фрунзе, червоном казачестве.

В свое время «Гроза» вызвала заявки на полное собрание сочинений классиков. Достоевского или Толстого хотели ставить люди, которые их никогда серьезно не читали. Это желание итти по дорожке, проторенной другими, желание создать свой успех на остатках успеха других людей, а иногда и своего собственного, является результатом неуважения к своей собственной творческой биографии, к своим вкусам и симпатиям.

Люди не столько добиваются утверждения и совершенствования своего собственного стиля, своей собственной манеры работать, сколько заимствуют эти качества у своих товарищей по работе. Речь, конечно, идет не об отстаивании ошибок. Конечно, человек, сделавший ошибочную работу, должен пересмотреть свои методы, должен перестроить и обогатить себя. Но это никогда не достигается поверхностным заимствованием темы, актера или жанра. Хорошая работа, хорошая картина всегда органична, и иждивенчеством на чужой удаче ее достичь невозможно.

А известное количество творческих работников, к сожалению, именно в зависимости от чужих удач строят свою творческую биографию.

Равнодушие к действительности, к своему искусству порождает в кинематографии серийность картин тематическую, жанровую; порождает ремесленничество, плохую работу.

Довольно большая доля вины лежит здесь на руководстве фабрик. Производственный план часто обеспечивается без учета индивидуальностей людей, призванных его осуществлять.

В результате — люди не развиваются, а ремесленнически набивают руку. Они прекращают существование, как люди искусства, они существуют, как его иждивенцы.

V

Столетие со дня смерти Пушкина будет в 1937 г. Колоссальную работу развивают ученые организации, литературные журналы открывают пушкинские отделы. К пушкинской годовщине готовится все советское искусство. Кинематография во многом виновата перед нашей классической литературой. Вспомним хотя бы позорные лермонтовские фильмы Барского, биографические фильмы Ивановского, исказившего облики Лермонтова, Ломоносова, Тургенева (последнего при невольном моем соучастии). Вспомним «Поэта и царя», о котором писали не без остроумия, что «традиция приписывания Пушкину грязных анекдотов, к сожалению, продолжена кинематографом».

В городе, где творил Пушкин, в Ленинграде, в городе, где работает Пушкинский дом Академии наук, кинематография, казалось бы, должна была серьезно отнестись к пушкинской годовщине. И вот в Ленинграде ставят пушкинские фильмы,— «Дубровского» — вещь, совершенно не характерную для Пушкина, ставит Ивановский, которого здесь не спасет В. Гардин (так как Дубровского он играть не может).

Кроме этого, делают мультипликат «Сказку о попе» со стихами ленинградских детских поэтов и, кажется, собираются ставить оперу Чайковского «Пиковую даму», с Пушкиным почти ничего общего, кроме либретто Модеста Чайковского, не имеющую. И это все, если не считать заказа на сценарий для биографического фильма о Пушкине известному знатоку альковных тайн, автору «Записок д'Аршиака» Леониду Гроссману.

Только полным равнодушием к культуре можно об'яснить чествование памяти Пушкина музыкой Чайковского и стихами Введенского. Только полным равнодушием к культуре кинематографа можно об'яснить такую подготовку к пушкинским дням. Это стыдно.

VI

Мы — в конце года, принесшего советской кинематографии большие победы, года, давшего ей любовь нашего зрителя и международное признание. Несомненно, что 1934 г. был годом под'ема, годом большого роста нашего искусства. И те больные места, которые отмечены в этой статье, никак, конечно, не зачеркивают успехов. Но успехи советского кино не покрывают делячества, некультурности, равнодушия, которые еще существуют в нашей работе. Мы научились работать лучше, чем раньше, но мы еще не научились работать превосходно. Командиры Красной армии стреляют «на отлично».

Давайте по ним равняться.

ЮБИЛЕЙНАЯ СЕССИЯ НИС

Только что закончилась юбилейная сессия НИС. Первый из докладчиков т. Лебедев, исходя из изложенных им методологических предпосылок, делит историю советской кинематографии на шесть этапов.

Первый этап — от Октября до национализации кинопромышленности— он рассматривает условно, как период предистории советского кино. Этот период прошел под знаком первого наступления рабочего класса на кинематографическую буржуазию и ожесточенного сопротивления буржуазии мероприятиям советской власти в области кино. Но основные материальные кинересурсы остаются в руках кинопредпринимателей.

Следующий этап — от национализации до начала нэпа. В этот период происходит экономический разгром кинематографической буржуазии и развертывается работа по созданию советского кинопроизводства, главным образом в области кинохроники. Отсутствие собственных творческих кадров и недостаток пленки не дают, однако, возможности поставить производство художественных фильмов.

Третий этап — от начала нэпа до 1924 г. — т. Лебедев характеризует, как период организационно-хозяйственного восстановления советской кинематографии: восстановления киносети, создания проката, установления связей с заграницей, начала систематического производства фильмов.

В этот период появляется первый советский фильм революционной тематики — «Красные дьяволята».

Четвертый этап — от 1924 до 1929 г. — т. Лебедев называет периодом под'ема, переходящего в расцвет советского немого кино. Начало этого под'ема было положено XIII партийным с'ездом. На с'езде была принята специальная резолюция по кино, внесшая революционный порядок в кинодело на основе государственной монополии проката.

В этот период происходит огромный рост кинематографии: сети, фонда фильмов, заново создается сеть деревенских передвижек и т. д. Но особенно значительны достижения этого периода в области производства картин. В эти годы складывается, крепнет и интенсивно работает та группа молодых революционных кинематеров (Кулешов, Вертов, Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, Эрмлер, Козинцев и Трауберг), которые своими произведениями впоследствии выдвигают советскую кинематографию на первое место в мире.

Остановившись дальше на разных формах проявления классовой борьбы на этом этапе (на борьбе с коммерческим уклоном, с мещанским фильмом, с формализмом, нацдемовщиной и т. д.), т. Лебедев переходит затем к следующему этапу, который он характеризует, как период технической и идейной перестройки (1929—1932 гг.).

Этот период заканчивается в 1932 г., когда после замечательного решения ЦК партии от 23 апреля начинается новое оживление в киноискусстве, переходящее сначала в медленный, потом во все более и более ощутимый под'ем.

Первым фильмом этого этапа является «Встречный» Эрмлера и Юткевича. Затем следует серия инсценировок классических произведений литературы («Илушка Головлев», «Гроза», «Петербургская ночь», «Пышка») За последний год появляется ряд новых интересных произведений («Три песни о Ленине» и др.), вершиной которых является замечательный фильм «Чапаев».

В прениях по докладу т. Лебедева выступили тт. Преображенский, Шнейдер, Вертов, Анощенко, Тиссэ, Ильин и др.

Е. П.

■

✱ С докладом «Творческие течения советской кинематографии» выступил тов. Н. Иезуитов.

✱ Доклад «Кино как синтетическое искусство» прочитал тов. К. Ю. Юков.

✱ В прениях по докладу т. Юкова и Иезуитова приняли участие тт. О. Нестерович, Г. Рошаль, М. Степанов, Широков, Д. Вертов, Н. Лебедев и др.

✱ Тов. В. С. Нильсен прочитал доклад на тему: «Операторское искусство в советском художественном фильме».

Основные положения доклада В. Нильсена печатаются в газете «Кино» в его статье «Три мастера». (См. № 59 за 1934 г. и № 1 за 1935 г.).

Сокращенная стенограмма доклада т Юкова будет напечатана в одном из ближайших номеров газеты «Кино».

КРИТИЧЕСКИЕ Заметки

„ПОЛЕССКИЕ РОБИНЗОНЫ"

Сюжет и состав действующих лиц несложны до предела. Два мальчика во время половодья отправляются в лес, в поиски за животными для уголка живой природы. Кое-что они добыли, но заблудились, испытали лишения и даже опасности. Встреча с добрым лесничим помогла им вернуться.

Нужно было много уменья и живой выдумки, чтобы на этой простенькой канве дать полнометражный веселящий, увлекательный фильм. Это достигнуто. Картина в высшей степени динамична. Каждый эпизод сам по себе захватывает. Сменяются эпизоды быстро, и между ними существует крепкая логическая связь.

Таковы следующие сцены: поездка по разлившейся реке в утлой лодочке; встреча с медведем, который потом оказался ручным, обращение его в бегство и пугание его посредством взрыва петарды, вынужденная голодовка заблудившихся ребят; постройка плота; встреча с лесником, которого ребята принимают за кулака и пытаются арестовать, и др.

Одно из самых удачных мест фильма—сон мальчика. Ему снится, что он стал совсем маленьким и гуляет среди травы, как в лесу. Травинки превращаются в стволы гигантских деревьев, чудовищные грибы встречаются на пути, лягушки — огромные, страшные животные.

Животных в фильме показано много, живые уж, черепаха, пчелы, лягушки, бобры, стрекозы, бабочки, гусеницы. Для ребят это очень интересно и поучительно. Требовательные судьи скажут: где же познавательная ценность фильма? Животные показаны, но почему о них ничего не рассказано. Чему же учит картина?

Фильм учит немногому. Он дает лишь кой-какие сведения о строительных работах бобров, об устройстве тела некоторых животных и т. д.

Но так ли уж обязательно для каждого детского фильма чему-нибудь учить? Мы не требуем ведь этого от фильма для «взрослых».

Важно, чтобы дети получали здоровые эмоции, и фильм «Полесские Робинзоны» эти функции выполняет.

Фильм показывает детскую самодеятельность, активное отношение к препятствиям и преодоление их. Давая мало сведений о животных, он хорошо показывает их, возбуждает любопытство к ним. А любопытство — первая ступень к знанию.

Полный хорошего юмора, фильм возбуждает здоровый смех, развивает жизнерадостность, любовь к природе и жажду исследования ее.

Всего этого вполне достаточно, чтобы считать фильм удачным.

А. ПАЛЕЙ

Н. ОТТЕН

РЕПЛИКА ПО СУЩЕСТВУ

Года два назад, если не более того, Н. Тихонов написал статью о «Школе равнодушных» в поэзии. Статья была большим и серьезным общественным событием и по-настоящему ставила вопрос об угрозе обывательщины в искусстве. Ведь именно как обывательщину мы квалифицируем социальное равнодушие.

Тема эта и через два года не потеряла актуальности для кино. Но оттого, что на эту тему затеял легонький разговорчик, никому не легче. Фельетонная манера более не преступление, но, к сожалению, эта манера в данном случае прикрывает равнодушие и нежелание видеть действительность.

М. Блейман утверждает: а) что техника, поставленная на обслуживание убогих идейно-художественных задач, — признак варварства; б) что кинокритики не существует; в) что налицо художники, не знающие ни западной, ни советской действительности; г) что отдельные режиссеры вместо поисков собственных тем, переходят на иждивение к чужому успеху и д) у нас плохо готовятся к пушкинскому юбилею.

Много? Безусловно, много! И поэтому обо всем вскользь, без выводов. Возьмем лишь один раздел — «Белинских не было» — и на нем рассмотрим метод и тональность статьи М. Блеймана.

Раздел состоит из категорического утверждения, что кинокритики нет и что люди, выброшенные в мусорный ящик из литературной критики, — сейчас идеал для кино.

Значит никого и ничего нет? По Блейману ничего и никого. Ходит он один, кругом пустыня — был еще один профессиональный кинокритик и тот на истории с «Чапаевым» в «Известиях» разоблачился.

А на самом деле? На самом деле только что закончилась юбилейная сессия научно-исследовательского сектора ВГИК. Высок ли уровень или недостаточен, — сессия продемонстрировала отрад людей, работающих над марксистско-ленинской теорией кино. Существует газета, журнал. Наряду с плохими появляются интересные статьи, серьезные критические работы. Их можно перечислить. Их меньше, чем в литературе, но не меньше, чем, скажем, в театре.

Критики не удерживаются в кино? Да, это так. М. Блейману превосходно известно, почему хорошие кинокритики предпочитают быть посредственными сценаристами. А предпочитают они прежде всего потому, что творческие работники кино не избавились еще от снобизма, от барства, от взгляда на критика, как на услужающего. Хвалит фильму — значит критик хорош. Критика плохо приняла — товарищи, у нас нет критики! Какие-то чужие люди обижают нас, творческих работников!

В этих условиях расти критике трудно. Вот точка, на которой надо добиваться решительного перелома. Общественное внимание к критике, вот что вырастит ее и очистит. Об этом надо говорить. А так, **вместо статьи о «Школе равнодушных» — документ человеческого равнодушия** к большой теме, по которой автор скользнул глазом.

Оттого, что тихоновская «Школа равнодушных» после общения с М. Блейманом потеряла кавычки, она не стала оригинальной темой, а лишь стала бесконечно малокровной.

* Статьи М. Блеймана и Н. Оттена печатаются в дискуссионном порядке.

1935

Я. ПОСЕЛЬСКИЙ

В фильме «Люди» я показал людей одного из подмосковных колхозов, упорно борющихся за новую культуру и новый быт. В 1935 г. я хочу по-новому подойти к разрешению задачи, поставленной при работе над фильмом «Люди», хочу глубоко изучить быт нового человека нашей страны, показать его психологию, его новый, формирующийся на основе победного социалистического строительства семейный уклад, производственные отношения. Особенно меня интересуют люди отсталых в прошлом народностей, в частности республик Средней Азии и Закавказья. На материале этих республик я стремлюсь сделать ряд очерковых картин о наших флоре и фауне, красотах природы, ставшей на службу новому человеку. Хочу создать фильм «Советская флорида»

М. ЛЕВКОВ

В 1935 г. буду продолжать линию моих предыдущих работ — очерковых хроникальных фильмов. После картины «Дед Мороз», «Большевик», «Весну делают люди» и «Конец Пекина» хочу создать ряд новых киноочерков о людях нашей страны, своими руками строящих новую жизнь и утверждающих социализм. В дни, предшествовавшие совещанию, я находился в Макеевке. Собирал материал для такого очередного киноочерка о замечательной семье Коробовых, воспитанной Макеевским заводом.

После «Семьи Коробовых» я буду делать киноочерк о трудкоммуне имени Валицкого под Харьковом и затем, на материале Харьковского дворца пионеров—о юных строителях социализма, пионерах и школьниках.

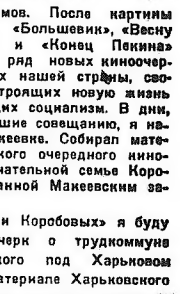
В. ГЛАСС

1935 г. — третий год моей работы на Дальнем Востоке. Замечательный край! На моих глазах здесь выросли новые заводы, рыбоконсервные и лесопромышленные комбинаты, первые МТС на Камчатке...

Дальнейшему изменению лица Дальневосточного края, его географии и экономике, его людям будет посвящена моя работа в наступающем году. Я хочу снять сюжеты о советских китобоях-ударниках первой советской китобойной флотилии в Беринговом море, об оленьем хозяйстве в бухте Сидили, о камчатских комсомольцах, о бойцах ОКДВА.

Особо я хочу сделать сюжет о командире ОКДВА т. БЛЮХЕРЕ.

Б. ЦЕЙТЛИН



Больше всего меня занимает сейчас вопрос о развитии экспортной хроники, о завоевании заграничных экранов нашей советской хроникой. Этому я посвящаю свою работу в 1935 г. Я ставлю перед собой задачу давать в месяц не менее шести высококачественных сюжетов для фильмов, направляемых за границу. Наша хроника пользуется у западного и американского зрителя огромным успехом. В этом я убедился лично во время последнего пребывания за границей. Огромное значение систематического, беспрерывного показа на экранах Запада и Америки хроники о жизни и стройке Советского союза очевидно.

Я хочу также в течение 1935 г. осуществить ряд синхронных с'емок для звукового «Союзкиножурнала». Опыт сюжетов «Слет ударников-стариков Кабардино-Балкарии», «Молоков в родной деревне», «Приезд О. Ю. Шмидта» убедил меня, что именно синхронные с'емки, с'емки звука в первоисточнике обогащают звуковую периодику хроники и обеспечивают ее подлинный успех.

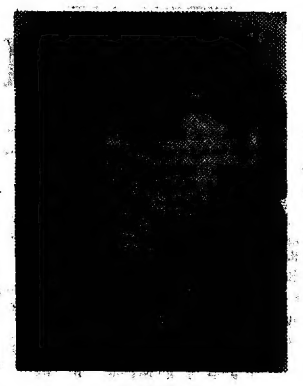
Кинематографисты-депутаты в советы

Б. ШУМЯЦКИЙ
член Моссовета

Т. САМСОНОВ
член Моссовета

Г. РОШАЛЬ
член Моссовета

Тов. МЕДВЕДКИН
член Фрунзенского райсовета



Г. ЕРМАН
член Фрунзенского райсовета

Тов. КОПАЛИН.
член Фрунзенского райсовета

Мастера советской кинематографии

Кинодраматург Н. ЗАРХИ

Кинодраматург Л. СЛАВИН

Кинодраматург ВС. ВИШНЕВСКИЙ

Кинодраматург К. Виноградская

Кинодраматург М. Блейман

Кинодраматург Б. Бродянский

Оператор А. Головня

Юбилей Ч. Г. Сабинского

Тов. Сабинский

Уважаемый ...еслав Генри...вич!

Президиум Ленбюро РосАРРК от имени ...орческих работников ленинградской кинематографии приветствует вас по случаю 25-летия вашей художественной кинодеятельности.

Вы являетесь одним из старейших мастеров советского кино; вы одним из первых работников дореволюционной кинематографии пришли и отдали свои силы на построение молодого производства; ваша дисциплинированность, производственная опытность являются образцом, на котором могут учиться молодые кадры советского кино.

Вы прошли свой двадцатипятилетний трудный творческий путь, сохранив силу и энергию для дальнейшей художественной работы.

Мы выражаем надежду, что еще многие годы вместе с нами вы будете укреплять лучшую в мире советскую кинематографию.

ПРЕЗИДИУМ ЛЕНБЮРО РОСАРРК

★

Редакция газеты «Кино» поздравляет старейшего работника советской кинематографии Ч. Г. Сабинского с 25-летним юбилеем и желает ему дальнейшей плодотворной деятельности на пользу советской кинематографии.

Мастер спецдокументального фильма

Тов. Шнейдеров.

1 декабря исполнилось 10 лет работы в кинематографии режиссера Владимира Ивановича Шнейдерова, первого советского кинематографщика, награжденного орденом Трудового красного знамени Союза ССР. Тов. Шнейдеров, член ВКП(б), в 1924 г. был переброшен на работу в кинопромышленность. Перейдя вскоре на производственную работу, т. Шнейдеров был назначен режиссером-руководителем киносъемки первого большого советского перелета Москва—Монголия — Китай. Участвуя в этом перелете, Шнейдеров заснял свой первый большой фильм «Великий перелет», определивший его дальнейший творческий путь. Тов. Шнейдеров стал специализироваться в области экспедиционного фильма.

В 1928 г. т. Шнейдеров участвовал в известной советско-германской высокогорной Памирской экспедиции под руководством Н. П. Горбунова и при участии Ю. Ю. Шмидта и Н. В. Обручева, исследовавшей недоступное «белое пятно» Памира.

По этой экспедиции т. Шнейдеровым был заснят основной фильм «Подножие смерти» и ряд короткометражек.

В 1929 г. т. Шнейдеров по заданию Межрабпомфильма и «Прометея» организовал экспедицию в Южную Аравию в государство Эль-Иемен, заснял там фильм «Эль-Иемен» и ряд короткометражек.

В 1931 г. т. Шнейдеров организовал экспедицию в малоисследованные горные районы Тянь-Шаня, заснял свой первый звуковой фильм «На высоте 4500».

В 1932 г. по приглашению проф. О. Шмидта т. Шнейдеров участвовал в историческом походе красноознаменного ледокола «Сибиряков», проследовавшего впервые в истории в одну навигацию путь от Белого моря в Тихий океан.

За участие в этом походе т. Шнейдеров был награжден орденом Трудового красного знамени Союза ССР.

По окончании этого похода, т. Шнейдеров заснял в Японии звуковой фильм «Большой Токио».

В 1934 г. т. Шнейдеров организовал экспедицию на Алтай, где заснял звуковой, художественно-экспедиционный фильм «Золотое озеро», заканчивающийся сейчас производством на фабрике Межрабпомфильм.

Пройдя путь от хроникального фильма через неитровой социально-географический к художественному экспедиционному фильму, т. Шнейдеров укрепился в специальности работника экспедиционного фильма, продолжая эту работу в настоящее время.

ДЕМБИЦКИЙ.

К совещанию по учебному фильму

проф. А. М. Терпигорев

заслуженный деятель науки горный институт

При преподавании курса горного искусства мы широко используем учебные и инструктивные фильмы. Показ таких фильмов значительно облегчает усвоение отдельных об'ектов, главным образом сложных машин, их сборку и разборку, а также управление ими и облегчает в дальнейшем работу с машинами. Показ ведется одновременно с изложением и об'яснением материала в аудитории, что оживляет лекцию.

Наш институт разрабатывает для кинобазы учебные фильмы. Особенно удачно был разработан фильм по пневматической врубовой машине типа Рацноляска. С помощью этого фильма весьма легко усваивается процесс воздухораспределения, трудно усваиваемый по чертежам. Считаю необходимым широкий выпуск учебных фильмов и использование их при преподавании специальных и особенно конструктивных курсов.

проф. В. Н. Лебедев

ин-т экспериментальной биологии им. Кольцова

Работа в кинобазинете Института, которым я руководжу, очень затруднительна из-за сложности с'емочных процессов и отсутствия нужных чрезвычайно сложных приспособлений для с'емок. Приходится приспосабливать аппаратуру кустарным способом.

Положение с учебным фильмом для низшей и средней школы, индустриальных техникумов и вузов можно назвать удовлетворительным.

Для более успешного развития учебного кино и повышения педагогической ценности выпускаемых фильмов я считаю необходимым наладить тесную, постоянную связь между работниками кино и научными работниками, педагогами, инженерами, врачами.

проф. Е. И. Кватер

московский медицинский ин-т

В преподавании медицины кино имеет исключительное значение. Демонстрирование перед большой аудиторией крайне затруднительно, а останавливаться на технике и деталях во время хода операции почти невозможно. Кино разрешает и этот вопрос. Наши опыты с демонстрацией операций на экране дали прекрасные результаты.

К сожалению, наше ходатайство перед ГУКФ об организации в клинике I Московского медицинского института базы для изготовления учебных кинофильмов не дало никаких результатов. I ММИ предоставляет ГУКФ специальную операционную, помещение для монтажной, проявочной и пр.

Я жду от с'езда **авторитетного решения о необходимости наладить выпуск медицинских учебных фильмов.** Правильная, детально разработанная методика построения медицинского учебного фильма обеспечит высокое качество нашей продукции.

проф. А. Г. Калашников

ин-т политехнического образования

Целый ряд трудовых процессов нельзя преподавать без помощи кино. В работе над фильмом многие из этих процессов были проработаны нами гораздо глубже, чем это удавалось сделать в учебнике (например, процесс образования стружки в рубанке). Таким образом, учебное кино дает не только ценные учебные пособия, но и помогает разрабатывать методику данной проблемы. Для педагога-методиста, каковым я являюсь, работа над фильмом дает очень много.

Я считаю целесообразным поставить перед с'ездом несколько вопросов.

Прежде всего необходимо создать центр работы над методикой построения учебного фильма. Необходимо дать педагогам возможность экспериментально проверять фильм на аудитории и по мере необходимости вносить в него поправки до его выхода в свет.

Учебному фильму нужна хорошая с'емочная аппаратура: нужен рапид, аппарат для крупно-плановых с'емок, нейтраффер (аппарат для медленных с'емок).

Наконец, я считаю уместным поставить вопрос о необходимости ввести в педагогический материал для детей эмоциональную окраску, без чего материал для детской аудитории несколько сух.

РАСХИТИТЕЛЯМ ПЛЕНКИ НИКАКОЙ ПОЩАДЫ

Общественная собственность ,священна и неприкосновенна.

И когда дело идет о беззастенчивом систематическом расхищении общественного достояния, нет и не может быть места пощаде, снисходительности. Когда дело идет о разбазаривании народного достояния, разворовывании для личного обогащения шайкой преступников материальных ценностей, созданных упорным трудом коллектива, ничто не может быть принято во внимание, служить оправданием, способствовать смягчению вины.

... «Е. Гурьева, Д. Волосова, Н. Искрицкого, Марченко, Б. Фасмана, М. Орлова, Д. Тюрина, В. Семенова, И. Березникова, Б. Исполатинского, А. Гарнича — подвергнуть мере социальной защиты — лишению свободы сроком на 10 лет».

...«А. Блажевича, М. Дьяконова — подвергнуть мере социальной защиты — лишению свободы сроком на 5 лет».

...«А. Сорина — подвергнуть исправительно-трудовым работам сроком на 6 месяцев по месту работы с удержанием 15 процентов ежемесячной его зарплаты».

Таково решение Мосгорсуда, принятое им после 10-дневного разбирательства дела. Кроме того, суд одновременно удовлетворил гражданские иски: ГУКФ — **на 14 760 руб.** частями к различным группам вышеперечисленных обвиняемых, Научно-исследовательского института связи — **на 29 903 руб.** и Цудортранса — **на 30 093 руб.,** причем в обеспечение исков наложен арест на имущество осужденных.

Кто же эти люди и в чем сущность их вины? Вкратце дело таково:

Еще в 1932 г. **Гурьев** (режиссер в прошлом), занимая должность зав. производственным сектором звукозаписи НКСвязи, решил использовать в личных корыстных целях право сектора принимать заказы на звукозапись путем организации производства кинофильм. Его соучастниками были: зав. радиотеатром **Волосов** (бывший киноработник) и два бывших сценариста **Искрицкий** и **Гарнич.** Эти лица вели переговоры с различными учреждениями и поставляли заказы на немые и звуковые фильмы Гурьеву, который заключал договора от имени руководимой им организации на производство фильм. Все такие заказы тайком отдавались на сторону, частным лицам (конечно, известным Гурьеву и его шайке), причем исполнялись эти заказы **исключительно на ворованной пленке.** Деньги потекли широким потоком в бездонные карманы спекулянтов.

Так была создана система подлогов и афер для разворовывания государственных средств и пленки.

Чтобы «продвинуть» заказы на кинофильмы для Союзутила, НКПС и РООКК, Гурьев получил через Волосова и Искрицкого взятку в **5000 руб.** Скупил для выполнения этих заказов ворованную пленку по спекулятивной цене, причем оперировал здесь рядом поддельных документов и счетов.

Свыше **30 тыс.** метров ворованной пленки было скуплено Гурьевым якобы для нужд сектора!

2000 метров заведомо ворованной пленки приобрел Волосов, перепродав ее затем Гурьеву по спекулятивной цене—**2 700 руб.**

Волосов привлек как соучастника в махинациях **Фасмана** — дирижера Межрабпромфильм. Фасман, стремясь осуществить свое преступное намерение (получить заказ на звукооформление кинофильма НКПС), подкупил консультанта ЦОК НКПС **Дьяконова** взяткой в **4 700 руб.,** Волосов также получил взятку в **4 500 руб.,** Для изыскания этих сумм Фасман, при сообщничестве Волосова, составил ряд подложных счетов и ведомостей от имени лиц, якобы занятых в оркестре. Гурьев ненаменно «утверждал» все эти подлоги (будучи материально, конечно, заинтересован). Таким образом Фасман мошенническим путем получил **10 тыс. руб.**

Активную «деятельность» развил и Искрицкий, сын купца-домовладельца. Он принимал участие в сделках с госучреждениями, скупал **от Тюрина** (бывшего сотрудника лаборатории ГИК) ворованную пленку и затем вместе с Тюриным, составляя подложные счета на похищенных бланках лаборатории ГИК иМУРТУ, продавал похищенную пленку по спекулятивным ценам, выручив свыше **55 тыс. руб.** Кроме того Искрицкий сообща с Гурьевым получил по фиктивным договорам **4 500 руб. и 10 500 руб.,** якобы за сценарий, хотя этот сценарий **уже был оплачен** Наркомземом.

Ворованная пленка поступила от **Орлова** (бывшего кинооператора), который систематически крал ее с Шостенской пленочной фабрики и перепродавал через Тюрина и Волосова. Всего Орлов похитил **11 тыс. метров пленки.**

Участвовал в краже пленки и **Блажевич** (зав. фото-кинокомбинатом Цудортранс), купивший до **4 тыс. метров.** Блажевич, по предварительному сговору с Искрицким, вылая валютированных чеков на 32 тыс. руб., которым пользовался для скупки и перепродажи ворованной пленки.

Систематическим разворовыванием пленки занимался и бывший зав. складом Востокфильм **Березников,** который успел в течение года похитить и продать по спекулятивной цене до 10 тыс. метров. Помогали ему: **Семенов** (бывший зав. лабораторией Востокфильм) — украл и продал **3 тыс. метров, Исполатовский** (бывший работник кинокопировальной фабрики)—украл и продал **5 тыс. метров, *Сорин** же выдавал подложные счета.

Таков далеко неполный перечень преступлений, совершенных шайкой мародеров пленочного фронта.

Энтузиасты кинопромышленности — инженеры, техники, рабочие, передовые люди нашей страны — упорно, настойчиво работали, не покладая рук, не зная устали над тем, чтобы освоить производство отечественной пленки и тем избавить страну от импорта пленки и максимально увеличить выпуск ее. А грабители народного достояния подличая и разворовывая тысячи метров, пленки, разбазаривая ее, ставили палки в колеса лучшим людям, срывая их благородный труд.

В незабываемые дни героической челюскинской эпопеи всей стране памятно то подлинное геройство, которое проявил оператор Шафран. Пренебрегая смертельной опасностью, этот замечательный сын нашей социалистической родины запечатлел на пленке доблестный поход челюскинцев. Вспоминается его волнующий рассказ о нехватке пленки, каждым метром которой он дорожил, о том, как, рискуя жизнью, ему доставили необходимую пленку в лагерь Шмидта. А в это самое время двуногие хищники сидя здесь в Москве, разворовывали пленку, спекулировали.

Как часто операторы кинохроники, побывав в далекой, но весьма важной экспедиции, отмечают, что пленку дали в «обрез», что у них «пленки еле хватило». Как часто тот или иной режиссер вынужден тратить массу энергии, изощряться, чтобы не расходовать лишней пленки, чтобы максимально ее экономить. Все эти люди — наши активисты — знают, **что значит пленка,** знают, **как она дорога,** знают, как бережно **необходимо относиться к ее расходованию.**

А кучка от'явленных негодяев, занималась кражей пленки, сводя на нет плоды многих усилий и трудового энтузиазма лучших наших ударников-общественников.

Много внимания уделил этому делу и лично нач. ГУКФ **т. Шумяцкий.** По его прямым указаниям работал старший инспектор ГУКФ **т. Саульский,** разоблачивший жульнические махинации шайки. Решение суда завершило всю эту упорную, настойчивую работу Инспекции при ГУКФ по разоблачению Гурьева и его сообщников, в течение ряда лет безнаказанно занимавшихся хищениями государственного достояния.

Преступники разоблачены и понесли заслуженное наказание. Но это не все. Нужно **заострить внимание общественности и сделать практические выводы.** Возникает вопрос:

Как могло случиться, что пленку воровали, воровали систематически, из месяца в месяц, и все это оставалось незамеченным?

Беспорядок в хранении и учете пленки на складах фабрик ФОКХТ, производственных и копировальных фабрик, легкость, с которой можно было под видом бракованной продавать и доброкачественную пленку на сторону, многочисленные случаи обмера при выдаче пленки со склада, — вот что открывало возможности широко воровать пленку, спекулировать ею и оставаться безнаказанным, а кое-где даже числиться в «ударниках»...

Слабость учета. Отсутствие контроля. Ставка на самотек. Притупление бдительности. В этом повинны прежде всего руководящие работники тех предприятий, где эти безобразия творились.

Но не менее виновата и местная общественность: профсоюзная, комсомольская и партийная организации. Ни рабочий контроль, ни «легкая кавалерия», ни местная печать не сумели ничего увидеть, выявить, разоблачить. Время от времени принималась резолюция: «о борьбе за учет, за контроль, за самокритику», на деле же все оставалось без изменения.

Исключительная революционная бдительность должна быть проявлена **на практике в повседневной работе.** Враг в каждом конкретном случае должен быть быстро разоблачен, встретать непримиримость, суровый, беспощадный сокрушающий отпор. Необходимо тщательно проверять кадры. Индивидуально изучать каждого работника, контролировать выполняемую работу, не допуская никакого либерализма и примиренчества. Массовая, политическая воспитательная работа, эта важнейшая задача общественности, должна быть поднята на **большую качественную высоту,** должна стать первостепенным делом каждой парторганизации, каждого партийца.

Преступники наказаны. Те же, кто вздумает впредь посягнуть на советское добро, на народное достояние, **пусть твердо запомнят,** что революционное правосудие будет к ним **беспощадно.** Их жалкие попытки помешать, нарушить наш мирный труд **потерпят крах.** Социалистическое строительство успешно и неуклонно осуществляется под руководством большевистской партии **Ленина—Сталина.**

МИХ. ГРИНБЕРГ

П. РОБИСОН—в ДОМЕ КИНО

Вчера в Доме кино состоялся закрытый вечер-концерт для ведущих творческих работников кинематографии. Большим сюрпризом для собравшихся было интересное выступление (без музыкального сопровождения) негритянского артиста драмы и кино Поля Робисона, недавно приехавшего в Москву.

Во вступительном слове режиссер тов. **С. Эйзенштейн** подчеркнул значение П. Робисона, как одного из крупнейших современных негритянских актеров драмы, замечательного по своей игре и в театре и на экране.

— Он крупнейший создатель негритянских образов в пьесах О'Нейля «Император Джон», «Негр» и др., — отметил тов. Эйзенштейн. Но это не все. Робисон отличный мастер своеобразного фольклора американских негров. И действительно. Своими песнями («Рабочая песнь», «Шутка» и др.) Робисон захватил публику покоряющей бархатистостью тембра голоса, мягкостью и лиричностью звука.

— Я рад, что могу с вами говорить на русском языке, который изучал в течение двух лет еще в Америке. Я люблю русский язык, который очень глубоко чувствую, — закончил под бурные овации собравшихся Робисон.

Под конец Робисон исполнил ряд фрагментов на русском языке (из оперы «Борис Годунов», «Колыбельная песнь» и др.). Поль Робисон пробудет в Москве недолго, — примерно, до середины января. Затем он вернется в Англию, так как должен закончить работу над фильмом об Африке «Конго рейх», где играет главную роль.

— После выпуска фильма я снова приеду к вам, в СССР,—говорит улыбаясь Робисон,—и тогда пробуду здесь продолжительное время.

НАКАНУНЕ совещания творческих работников

ЦК союза кино-фотоработников созывает на 8 января 1935 г. первое всесоюзное совещание творческих работников, которое будет заседать в Москве в Доме кино и продлится три дня.

Основной вопрос, на котором будет сконцентрировано внимание делегатов совещания,—это творческие проблемы советской художественной кинематографии в связи с 15-летием ее.

Вступительное слово сделает т. С. С. Динамов.

С сообщениями выступят тт. С. Васильев, А. Довженко, Н. Зархи, Л. Трауберг, С. Эйзенштейн, С. Юткевич, а также другие делегаты — участники совещания.

Совещание разрешит ряд оргвопросов, связанных с созданием всесоюзной секции творческих работников и выберет Центральное бюро секции.

На совещании ожидается приезд ведущих творческих работников Ленинграда, Киева, Одессы, Тифлиса, Баку, Ташкента, Эривани и других городов.

Совещание председателей фабкомов

25 декабря открылось 1 Всесоюзное совещание председателей фабкомов кинофабрик, созванное ЦК союза кино-фоторабочих.

Совещание созвано с целью активизации проходящего в данное время конкурса профсоюзных организаций на лучшую подготовку к VII с'езду советов. Совещание обсудит ряд конкретных вопросов практической работы фабричных комитетов.

В повестке дня совещания вопросы реализации коллдоговоров, развертывания массового низового контроля, социального страхования, охраны труда и заработной платы. По всем этим вопросам совещание заслушает сообщение и материалы фабричных комитетов.

Совещание также обсудит вопросы о рабочем времени и о новой разработанной ЦК союза премиальной системе с'емочных групп и об изменении положения об оплате простоев и брака.

На совещание с'ехались председатели фабкомов всех кинофабрик РСФСР, Украины, Закавказья и Белоруссии.

Подробный отчет о совещании будет помещен в следующем номере.

ПРИВЕТСТВИЯ приходят ОТОВСЮДУ

Всесоюзное совещание Союзкинохроники находит живой отклик в широких массах. Поток приветствий, прибывающих на имя начальника ГУКФ т. Б. З. Шумяцкого, ЦК союза кинофоторабочих, газеты «Кино» и управляющего треста Союзкинохроники, свидетельствует о живой связи трудящихся с кинохроникой, о неослабном интересе к ее продукции, показывающей великие будни социалистического строительства.

Тепло приветствует Кинохронику слет пионеров-школьников города Харькова, просмотревших хронику и киноочерки Московской и Всеукраинской фабрик.

Приветствия приходят со всех концов великой Советской страны: от имени 269 комсомольцев и Политотдела Ташлыкульской МТС (Башкирия), от Горьковского краевого земельного управления, от рабочих, ИТР и служащих завода им. Куйбышева (Иркутск), от политотдела Бузляковского зерносовхоза (Башкирия) и т. д.

О крепкой спайке с Кинохроникой в практике героической работы говорит в своем приветствии районный партийный комитет Стерлитамакского района (БашССР);

— Башкирская база Кинохроники, — говорится в приветственной телеграмме, — участвовала с первых же дней в нефтеразведках в Ишимбаеве и сильно помогла нам в работе.

Совещание Кинохроники горячо приветствует Башкирский областной комитет ВЛКСМ. Он отмечает выдающуюся работу Башкирской базы Кинохроники, которая под руководством партии, на основе проведения ленинской национальной политики добилась крупных успехов в показе строительства социализма в национальных республиках.

Совещание Кинохроники открывается в атмосфере любви и поддержки со стороны трудящихся масс нашего Союза. В этом — залог дальнейших завоеваний и побед.

Б.

ИЗВЕЩЕНИЕ

Главное управление кино-фотопромышленности при СНК СССР созывает 10 января 1935 г. **ВСЕСОЮЗНОЕ ПРОИЗВОДСТВЕННОЕ СОВЕЩАНИЕ ПО ВЕРСТКЕ ПРОИЗВОДСТВЕННОГО ПЛАНА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ НА 1935 Г.**

ПОРЯДОК ДНЯ СОВЕЩАНИЯ:

I. Задачи производства художественных фильмов в 1935 г.

Доклад Б. З. ШУМЯЦКОГО.

а) Стиль советского киноискусства.

Содоклад К. Ю. ЮКОВА.

б) Литература и кино.

Содоклад Л. И. СЛАВИНА.

в) Сценарий и актер.

Содоклад Я. И. ПИОТРОВСКОГО.

II. О хозяйственной деятельности ГУКФ.

Доклад Я. З. ЧУЖИНА.

III. Работа комиссии по верстке производственного плана 1935 г.

IV. Производственный план 1935 г.

Сообщение К. Ю. ЮКОВА.

О норме представительства и порядке представления материалов сообщено специальными извещениями всем производственным, творческим и профессиональным организациям.

Начальник главного управления кино-фотопромышленности при СНК СССР

Б. З. ШУМЯЦКИЙ

УДИВИТЕЛЬНАЯ история

Тов. **Манукьян,** рабочий-выдвиженец **Арменкино,** весной 1934 г. был направлен из **Эривани** на **Ленинградский кинокомбинат** для освоения звукового дела.

Дирекцией Кинокомбината он был направлен в с'емочную группу **«Крестьяне»,** где т. Манукьян получил много полезных знаний.

Казалось, что дирекция Арменкино должна всячески заботиться о своем выдвиженце, обеспечив материальное благополучие его в практической учебе.

Положение, в котором очутился т. Манукьян, наглядно показывает бездушное отношение руководителей Арменкино к подготовке своих кадров.

Три месяца Манукьяну не присылают зарплаты. Запросы, телеграммы дирекции нашего Комбината оставались без ответа.

Операторская группа картины «Крестьяне» послала письмо лично директору Арменкино т. Дзиуни по этому поводу. В ответ на письмо — скупая телеграмма: «Не возражаю зачисления Манукьяна штат Ленинградского кинокомбината. Дзиуни». Такой ответ заставил удивиться наших работников.

Тов. Манукьян 1 декабря зачислен в штат нашего Комбината, это является лучшим ответом бюрократам-руководителям Арменкино. Но мы требуем полностью оплатить за проработанные три месяца «задвиженцу» Арменкино т. Манукьяну.

По поручению бригады «Крестьяне» ЭРМЛЕР, ПОРТНОВ, ЗАВЬЯЛОВ, ГЕРШТЕНЗАНГ

Б. С. ЛИХАЧЕВ

В Ленинграде после продолжительной болезни скончался от туберкулеза Борис Сергеевич Лихачев, автор «Истории кино в России».

Б. С. Лихачев обладал исключительным знанием материала по истории кино. Он преимущественно интересовался дореволюционной русской кинематографией, которую знал в совершенстве.

ПОПРАВКА

В № 59 газ. «Кино» в подборке «Что говорит зритель» т. Хмельницкая ошибочно поименована редактором журнала «Под знаменем марксизма». Редакция была введена в заблуждение стенограммой дискуссии в Доме ученых, где эта ошибка первоначально и была допущена.

Врид. ответственного редактора И. Я. КРИНКИН

Издатель — Журнально-газетное об'единение.

РЕДАКЦИЯ: Москва, М. Гнездниковский, 7. Тел. Д 1-46-06, Д 1-46-59.

ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Страстной бульвар, 11, тел. 4-68-18 и 5-51-69

Подписная цена: 12 мес.—12 руб., 6 мес. — 6 руб., 3 мес. — 3 руб. Подписка принимается только с текущего месяца Жургазоб'единением (Москва, 6. Страстной бульвар, 11) и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

Уполн. Главлита В—81656. Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.